نیما مجموعه ای پیچیده است. برای محقق ادبی بسیار سخت است که اجزای این مجموعه را از هم جدا کند و آنگاه به بررسی یکایک آنها بپردازد. نیما در هیچ یک از نوشته هایش نتوانسته است از غلبهٔ شعر و تفکر شاعرانه اش رهایی یابد. او را باید از آن دسته شاعران به شمار آورد که شاعری، نه از صفات بارزشان، بلکه عین ذات و شخصیت آنان است. اگر محققی بخواهد نوشته های نیما را از زاویه ای خاص، مثلاً فلسفه یا جامعه شناسی یا روانشناسی بنگرد شاید نکته هایی ظریف به دست آورد، اما در نهایت نمی تواند انکار کند که آنچه بر دستگاه اندیشهٔ نیما غلبه دارد همانا منطق شاعرانهٔ اوست. در نقد ادبی نیز، نیما چنین حالی دارد؛ اندیشه های ادبی او را پوششی از ابهام و رازآفرینی شاعرانه چنان فروگرفته است که نمی توان شمایل روشنی از آن پیش چشم آورد.

نخستین مقالهٔ جدّی و مفصل نیما دربارهٔ هنر و ادبیات، همان *ارزش احساسات* اوست که انبانی است از ملاحظات فلسفی و ادبی و اجتماعی شاعر. مطالب رنگارنگ این مقاله، که بی‌هیچ طبقه بندی و نظم خاصّی روی هم انبار شده است، به نظر می رسد که حاصل سالها مطالعه و تجربهٔ شاعر بوده باشد.

نگاهی به آرای نیما دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

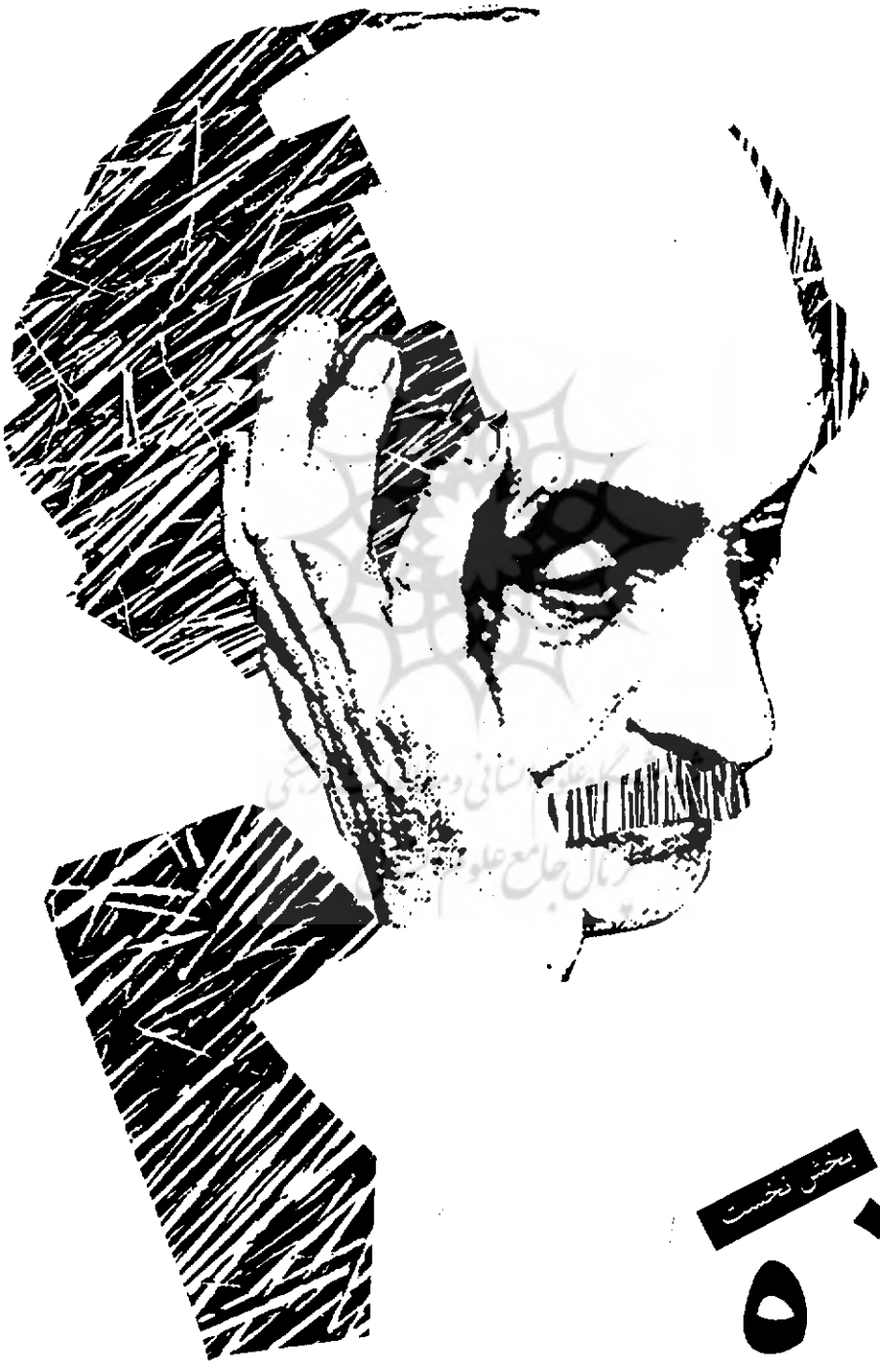
دکتر محمد دهقانی

آغاز همهمه ای

شعر شمارهٔ ۲۶
۵۲

ارزش احساسات شالودهٔ محکمی ندارد و پراکنده گویی در آن فراوان است؛ با این حال نخستین بیانیهٔ مفصل و متجددانه است که بر ضدّ شعر کهن و اصولاً نگاه سنتی نسبت به ادبیات و هنر صادر شده است. در پشت جمله های مبهم و از هم گسیختهٔ این مقاله، شبح شاعری را می بینیم که رسالتی پیامبروار برای خود قائل شده است و می خواهد بنیادی تازه پی افکند. او چونان گنگ خواب دیده ای است که نمی تواند رؤیای فریبنده اش را، جز به اشارت، برای دیگران بازگو کند. اما از میان همین اشارات گنگ صدایی تازه به گوش می رسد که با صداهای دیگر فرق دارد. و از این روست که *ارزش احساسات* نیما در تاریخ نقد ادبی ما دارای ارزشی ویژه است، اگرچه نیما خود سالها بعد (۱۳۳۳) شاید از سر دلتنگی، آن را «یک مقاله ساده و بازاری» خوانده است.[۱]

به لحاظ اهمیّتی که نیما برای کار خود قائل بود و رسالت پیامبرانه ای که بر عهدهٔ خویش می دید، می توان او را بدیل آخوندزاده دانست که حدود یک قرن پیش از نیما برضد قواعد کهن قیام کرد و به افقی تازه روی آورد. نیما خود متوجه این نکته بوده و چند بار به آن اشاره کرده است:



تازه

بخش نخست

راه دور است [...] خیلی دور است و شاید نه چندان دور. بسته به این است که چشم مردم چه وقت باز شود. من انتظار آن آفتاب را می کشم. خیال می کنم میرزا فتحعلی هستم و طهران، دربند من است. جز صبر چاره نیست. باید آفتاب بتابد [۱۳۲۴].[۲]

او نیز مانند آخوندزاده مردم ایران را بسیار عقب تر از زمان خود می دید و معتقد بود که «هزار سال شکست و توسری» ایرانیان را «دیوانهٔ تنبلی و راحتی» و «خیال پرور ساخته است».[۳] نیما می خواست این خواب و خیالات هزارساله را برآشوبد و، به قول خودش، «انقلاب» کند:

انقلاب را به نظم و متانت نگاه نمی کنند، هرچند که اساس آن نظم و متانت است. من ویران کننده و سازنده ام [۱۳۲۴][۴].

نخستین نامه هایی که از نیما برجای مانده است نشان می دهد که او در آغاز جوانی خیال یک شورش یا انقلاب اجتماعی را در سر می پرورانده و، به تعبیر خودش، سخت گرفتار این «مالیخولیا» بوده است؛ در نامه ای که بسیار رمانتیک است و بیشتر رنگ وصیتنامهٔ یک انقلابی را داود، خطاب به برادرش، می نویسد:

باری، دورافتاده از من! بعد از این نظریه ای که یافته ام یک زندگی تازه را می خواهم برای خودم بسازم: زندگانی در جنگل ها و جنگ ها. [...] تا چند روز دیگر از ولایت می روم. می روم به جایی که وسایل این زندگانی تازه را فراهم بیاورم. اگر موفق شدم همهمهٔ تازه ای در این قسمت البرز به توسط من درخواهد افتاد و اصالت دلاوران این کوهستان را به نمایش درخواهم آورد [...] رفتم که در پی مالیخولیای خودم موفق بشوم یا بمیرم [۱۳۰۰][۵].

اما «مالیخولیا»ی نیما به زودی رنگ دیگری به خود گرفت و او، نه در میدان جنگ بلکه در پهنهٔ ادب، به راستی همهمه ای تازه در این سوی البرز درافکند. او پیام آوری در عرصهٔ شعر را بر پهلوانی در میدان جنگ ترجیح داد و با نظامی هم عقیده گشت «که در صف کبریا اول انبیا و بعد شعرا بودند» [۱۳۲۵][۶].

شأن پیامبرانه ای که نیما برای شاعر قائل بود با دیدگاه اجتماعی او در باب شعر پیوند داشت که بعداً از آن سخن خواهیم گفت. اما تأمل او دربارهٔ ذات رازناک هستی و شگفت ترین پدیدهٔ آن، یعنی انسان، موجب می شد که وی بر شأن عارفانهٔ شاعر نیز تأکید ورزد:

همسایه می گوید غیرشاعر برای عرفان ساخته نشده و شعر و عرفان هرکدام به هم مدد می دهند. [...] شعر و عرفان بلوغی است حسی و مربوط به نظر وسیع داشتن که شما بتوانید دنباله رونده ای پرکار باشید [...] هر دارویی برای دردی است. شعر و عرفان داروهایی هستند که از خود درد می زایند. [...] بهترین نتیجه ای که عرفان دارد می تواند این باشد که ما مقهوریم و معلومات ما کافی نبوده و نخواهد بود و مجهولی همیشه هست.[۷]

نیما بارها، در نوشته هایش، خود را به «صوفیان قرون وسطا» تشبیه کرده است که با ریاضتی سخت می خواستند درهای حقیقت را به روی خویش بگشایند. او معتقد بود که «شاعری مثل صوفی گری است. منافی فعالیت های اجتماعی نیست. اما قرابتی دارد. از قبیل طلب، سلوك، حضور قلب، همّت، مراقبه، تزکیه، تصفیه، وصل، فنای در آن».[۸] او برای بیان سیر و سلوك شاعرانه اش از اصطلاحات صوفیانه کمک می گیرد، گویی عارفی است که می خواهد در کنج خلوت خود «همهٔ حجابها» را از پیش رو برگیرد و «فنا در فنا» شود:

شاعر را آنطور که زندگی او را ساخته است، باید در نظر گرفت. آدمی دردکش و شوریده. یک چنین کسی خلوت می طلبد. باید بطلبید و باید ریاضت بکشید و بعدها ریاضتی هم نیست. می بینید فنای در صنعت [=هنر] خود هستید [...] وقتی که این شدید باید به درجه ای برسید که ندانید به این مرحله رسیده اید. یعنی فنا در فنا. آن وقت است که شاهد مقصود را می بینید که چطور کشف حجاب می کند، همهٔ حجاب ها از بین رفته، جهان و دانشهای آن را که وقتی می یافتید و خوشحال می شدید اکنون می بینید و می فهمید. [۱۳۲۵][۹].

نیما این ریاضت عارفانه را بنیاد رسالت پیامبرانهٔ شاعر می داند. در «تنهایی مدام» است که شاعر می تواند «طبع» خویش را بپرورد و آن گاه در زندگی با مردم از آن بهره گیرد:

برادر جوان که در اندیشهٔ کار خوب کردن هستی! شاعر باید تنها باشد و خیال او با دیگران. در یک تنهایی مدام، در یک تنهایی موذی و گیج کننده باید بسر برد. تا اینکه طبع او تشنه شده معاشرت هم بتواند برای او سودمند باشد و فوائد آن را در حین حشر و نشر با مردم بیابد.[۱۰]

اما بینش عارفانهٔ نیما که مستلزم انزوا و گریز از جمع است، درست در مقابل رسالت پیامبرانه ای قرار می گیرد که وی برعهده گرفته است و برای به جای آوردنش ناگزیر از حشر و نشر با مردم است. همین تقابل نیما را در وضعیتی دوگانه و تناقض وار قرار می دهد. نیمای جوان و پرشور در خلوت عارفانهٔ خویش به «عشق» می اندیشد و دربارهٔ آن «افسانه» می سراید:

از همه چیز نزدیکتر به تو عشق تو است. هستی، نشانهٔ عشق است. نوشتهٔ من هم ثمر عشق من است. [...] اگر زنده بمانم به تدریج شرح می دهم تا ببینید این انسان عاجز، انسان مفسد و فریب خور با عشق خود چه گیر و داری داشته و هر قطرهٔ اشک او، هر صدای نالهٔ او برای چه سختی ها و دردها بوده است [۱۳۰۱].[۱۱]

اما، چند سال بعد، همان نیمای عاشق، لابد در نتیجهٔ نزدیکتر شدن به واقعیت زندگی، از بدبینی و انزجاری عمیق سخن می گوید:

از همه کس منزجرم و به هیچ چیز اعتماد ندارم. بدبینی من

به قدری است که شخصاً از خودم می ترسم. [...] به هیچ کس هم افکار خود را نمی دهم، از ترس اینکه مبادا بدزدد [۱۳۰۸][۱۱]

این احساس دوگانهٔ عشق و انزجار، بیگمان حاصل تضادی بود که نیما میان جهان درون و بیرون خویش می دید. او در عین این که پیوسته متوجه دنیای درون خود بود، در مقام یک مصلح ادبی و نیز شاعری که می خواست دنیایی تازه بسازد، ناگزیر بود با زندگی واقعی و جهان بیرون نیز به کشمکش برخیزد. از نظر نیما، مشاهدهٔ دقیق بدیها و کاستیهای جهان بیرون است که شاعر را وامی دارد تا دنیایی پالوده از آن نقصها و بدیها برای خود بسازد. اما چنین دنیایی نسبت به زندگی واقعی مبهم و مجازی و به اصطلاح «سمبولیک» است:

شاعر دقیق تر از دیگران می بیند. موشکافی او، او را به رحم می اندازد. دست از شرّ و جنایت می کشد. به این واسطه، عقب می افتد. محرُوم و شکست خورده شده دنیای زندگی را نمی پسندد. اما چون زنده است و آدم زنده، دنیایی می خواهد، آن را برای خود می سازد. دنیایی که خودش می خواهد و در خلوت خود پیدا کرده است. در اینجاست که او موضوع و حوادث خود را می جوید. آنچه مجازی است، آنچه سمبولیک است، از اینجا پیدا می شود و معلوم می کند که فکر شاعر است.[۱۳]

به این ترتیب، زبان مبهم و سمبولیک نیما نتیجهٔ کوششی است که وی برای تجسم دنیای مجازی خویش در برابر دنیای واقعی به خرج می دهد. ابهام و تأویل پذیری، که ویژگیهای بارز بیان عارفانه است، نه تنها در اشعار نیما، که در سراسر آثار او، جلوه ای آشکار دارد. نکته این است که او عمداً می کوشد تا به این ابهام دامن زند. به گمان او، اثر هنری هرقدر مبهم تر باشد، عمیق تر است و منشأ این ابهام خود زندگی است:

چرا از این ابهام که دید شما را پرعمق و لطیف و باشکوه می گرداند، می پرهیزید؟ [...] شما بارها به آثاری برخورده اید که همین ابهام آنها را زیباتر ساخته به آنها قوهٔ نفوذ عمیق داده است. اگر این حرف را دوباره خوان کنید: «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه مندی نشان می دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل های متفاوت باشد.» [...] کارهای با عمق اساساً ابهام انگیز هستند. این ابهام در همه جا ـ وقتی که عمیق می بینیم وجود دارد. در همهٔ روزنه های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است.[۱۴]

علاقهٔ مفرط نیما به ابهام و پیچیده گویی دوست و شاگرد نزدیک او، مهدی اخوان ثالث، را نیز به تعجب واداشته است:

نیما پس از آنکه دوران اختناق بعد از ۲۸ مرداد دوباره پیش آمد حرف عجیبی می زد، وقتی او را دیدم با سادگی و صداقت محض می گفت: «هان، باز می شه شعر گفت، آن طور که ده تا مفتش هم اگر بشینند نتونند چیزی ازش سردربیاورند.»[۱۵]

گرایش نیما به ابهام در آرای ادبی و انتقادی او نیز کاملاً متجلّی است. و این ابهام وقتی با گریز نیما از بیان موضوع همراه می شود، حاصلی جز «اشاره های پریشان» ندارد:

خیال می کنم با این چند سطر، با وجود فراری که از آن داشتم، موضوع را به کلّی در زیر پرده نگذاشته ام. اگر عمری باقی باشد، همین اشاره های پریشان کافی است.[۱۶]

نیما گاهی به بهانهٔ آن که «حرفها»یش «پریشان» است، به توضیحی اندك «اکتفا» می کند.[۱۷] زبان او در نقدگاه به حدی مبهم است که شاید خود به تنهایی آن را بفهمد. به نمونهٔ زیر که نقد به اصطلاح مصراعی از یک شعر ش.ه پرتو است توجه کنید:

«خانه من روبروی چشمه روی تپهٔ برزی بود»

خانه با جلوه و جلا با استخوان بندی با تنش دیده می شود و چشم سر و تن خواننده هردو آن را می یابند مثل اینکه ترقه بترکد ظرافتی بکار رفته است که نتیجهٔ جذب کردن اثر چیزهاست. نظیر آنکه نظامی در ناگهان وانمودن صبح در شعرهایش دارد، دوباره خواننده رغبت پیدا می کند که خود را در پیرامون چیزهای دیگر غرق ببیند [۱۳۲۵].[۱۸]

در عبارات بالا، علاوه بر ضعف تألیف، ابهام جمله ها و تعبیرات کاملاً آشکار است. خواننده هرچه تلاش کند نمی تواند ارتباط میان «ظرافت» و «ترکیدن ترقه» را دریابد یا بفهمد که مقصود از «جذب کردن اثر چیزها» و «غرق» شدن «در پیرامون چیزهای دیگر» چیست! نقد نیما خود بشدت تفسیرناپذیر و ابهام برانگیز است. او نه می تواند همهٔ آنچه را که به «فهم آن توفیق یافته» بازگوید و نه تضمینی وجود دارد که گفته هایش را دیگران چنان که باید، بفهمند:

آنچه می نویسم، همهٔ آن چیزهایی نیست که هست، و من به فهم آن توفیق یافته ام، آن چیزهایی هست که ابراز آن به وسیلهٔ

● نیما: اگر موفق شدم همهمهٔ تازه ای در این قسمت البرز به توسط من درخواهد افتاد و اصالت دلاوران این کوهستان را به نمایش درخواهم آورد

نوشتن برای من امکان پذیر بوده است. توانسته ام بفهمم، و اگر فهمیده ام، توانسته ام فهمیده های خود را برای دیگران به زبان بیاورم. [۱۳۳۲].[۱۹]

بنابراین تدوین و تنظیم دیدگاه های انتقادی او کاری بس دشوار است. مسلماً آرای ادبی نیما را می توان از جهات مختلف طبقه بندی و تحلیل کرد. آنچه در پی می آید فقط یکی از روشهای ممکن برای به سامان رساندن چنین کار دشواری است.

ادبیات فرنگ

در سرتاسر نوشته های نیما نشانه های فراوان از آشنایی او با فلسفه و هنر و ادبیات فرنگ دیده می شود. اگر قرار باشد نام همهٔ عالمان و نویسندگان و شاعران فرنگ را که شمه ای از افکارشان در آثار نیما بازتاب یافته است، در فهرستی بگنجانیم، آن فهرست بسی طولانی خواهد بود. نیما خود معتقد بود که هرکس بخواهد در شعر و ادب ایران تجدید مطلعی بکند باید به ابزارهای تازه مجهز باشد و «مطابق با ترقی و تکامل کنونی» پیش رود. او در نامه ای به ذبیح الله صفا می نویسد:

از انقلاب ادبی نوشته بودی. کسی که امروز در این فن و صنعت زحمت می کشد ـ بارها به رفقایم گفته ام ـ لازم است بین المللی باشد. یعنی مطابق با ترقی و تکامل کنونی جز با آنچه انوری و متنبی با آن آشنا بوده اند، با چیزهای دیگر نیز آشنایی داشته باشد. تاریخ صحیح ادبیات ملل، طرز انتقاد، مخصوصاً صنعت و فلسفه آن یا علم الجمال و تمام چیزهایی که راجع است به ساختن رمان و تئاتر. و به طریق امروزی عمل کند تا اینکه بتوانید به او بگویید شاعر امروز. پس از تجدد و انقلاب ادبی یک پرتو دیگر است. پرتوی فوق الافهام و فوق تمام اینها. سلیقه ای است که به طریقهٔ این شاعر ملحق می شود. نه فقط در لفظ و معنی، بلکه در شکل صنعت [۱۳۰۸].[۲۰]

جمله های اخیر به خوبی نشان می دهد که قصد نیما از آشنایی با ادبیات فرنگ، نه تقلید، بلکه الهام گرفتن از آن بوده است. از این رو در برابر آن هیچ حالت شیفتگی و افسون شدگی ندارد؛ بسیار بیش از آن که بخواهد از آن لذت ببرد، جویای آموختن روشها و فنون آن است. پس می کوشد تا به دیدهٔ تأمل در ادبیات فرنگ بنگرد و مبانی فلسفی و اجتماعی آن را تا حدّ امکان بشناسد. نیما، بویژه در سالهای پیری و پختگی، بر آن بود که ادبیات ایران باید راهی ویژهٔ خود در پیش گیرد؛ «تقلید» از «دیگران»، اگر زیانی ندارد، سودمند هم نیست:

ما ایرانی ها، باید فکر کرد که در کدام مرحله ایم و چشم بسته به تقلید دیگران، که در کشورهای دیگر با آدم های جور دیگر آمده اند، کار نکنیم و چیز ننویسیم. اگر بدون این تطبیق و موازنه چیز بنویسیم نوشتهٔ ما فانتزی است. ضرر ندارد ولی منفعت هم ندارد. چه از حیث موضوع چه از حیث فرم و بیان و افاده [۱۳۳۱].[۲۱]

عمده ترین هدف نیما این بود که در ادبیات و مخصوصاً شعر، نگرش عینی (Objective) فرنگیان را جانشین نگرش ذهنی (Subjective) کند که، به گمان او، مسبب اصلی جدایی شعر فارسی از اجتماع و زندگی بوده است. اما در موارد دیگر، از جمله وزن و قالب شعر، معتقد بود که تجربه های فرنگی ها به کار نمی آید:

[خانلری] می خواهد به رخ عوام بکشد که باید در شعر آزاد از تجربه های ملل دیگر استفاده کرد. ولی عوام نمی دانند که اشعار فرنگی از حیث وزن ربطی به اشعار موزون عروضی ما ندارد و تجربه های آنها به کار ما نمی خورد [۱۳۳۴].[۲۲]

البته، نیما در *ارزش احساسات*، آن جا که دربارهٔ تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر سخن می گوید، تقلید را تا حدّی جایز می شمرد. به نظر او، پیدایش موضوعات و شکلهای جدید ادبی تابع تغییرات اجتماعی است؛ اما «پیش از عوض شدن اوضاع اجتماع» هم هنرمند می تواند، با پیروی از هنرمندان دیگر نقاط جهان که در اثر دگرگونی مناسبات اجتماعی خود به «شکلهای نوین» دست یافته اند، راه تازه ای در عرصهٔ هنر خویش بگشاید.[۲۳] با این حال، نیما این نکته را از نظر دور نمی دارد که چنین تقلیدی باید برحسب ذوق و احساسات و، از آن مهمتر، «فهم و تمیز» هنرمند صورت گیرد:

چیزی به خودخواهی ما برنمی خورد و عادات کهنه شدهٔ قدیم سدی واقع نمی شوند که اگر دیدیم اسلوبی منظور ما را مؤثرتر بیان می دارد آن را تقلید نکنیم. خواه از حیث موضوع، که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده می شود و آثار هنری را فقط از نقطه نظر موضوع عوض می کند، خواه از حیث فورم و طرز کار، که نتیجهٔ فهم و تمیز عالی تر در دقایق باریک هنر است. این تأثیر همیشه به اندازهٔ آن موافقتی خواهد بود که بین احساسات و ذوق ما و دیگران به حسب فهم و تمیز ما پیدا شده است [۱۳۱۹].[۲۴]

از چنین دیدگاهی است که نیما نهضت فوتوریسم (futurisme) را می ستاید و آن را دستاویزی برای حمله به مقلّدان «طریقه قدما» قرار می دهد.[۲۵] فوتوریسم نهضتی بود که حوالی سال ۱۹۱۰ م. در غرب پدید آمد. پیروان این نهضت کلاً مخالف سنت بودند و می خواستند پا به پای پیشرفتهای سریع صنعتی و ماشینی رو به آینده حرکت کنند.[۲۶] نیما مخصوصاً بر سرعت و ایجاز، که از بارزترین ویژگیهای مکتب فوتوریسم است، تأکید می ورزد:

در واقع فوتوریسم هنرهای دنیایی را دوباره قالب بندی کرد و رابطهٔ هنر و احساسات نهفته در آن را با سیر تاریخ و ترقیات نشان داد. [...] در آثار این مکتب با موادی کم (ولی نه مثل اختصارجویی قدما) نویسندگان گریبان خود را از دست کلمات و حروف زیاد، وقتی که مقصود آنقدر محتاج به کلمات و حروف نیست، رها ساخته اند و حساب حروف و معنی در پیش آنها اندازه یی را داراست. به همان ترتیب که کارخانه و ماشین دقت می کند، این مکتب هم دقت کرده

مرتباً به درخواست های زمان خود جواب داده است.[۲۷]

فوتوریسم، به عقیدهٔ نیما، طلیعهٔ حرکتی بود که می خواست «زخم های کلاسیک و رمانتیک» را از پیکر هنر بزداید و آن را به «زندگانی اجتماعی» نزدیک تر کند. به همین مناسبت، شهر و شهرنشینی، که نیما در تمام عمر آن را نکوهیده بود، ناگهان ممدوح او واقع می گردد، شاعر به حربهٔ فوتوریسم به جنگ سنت پرستانی می رود «که مثل مردارخوارهای پیر در اطراف لاشه های کهنه و بوآمده سق خود را به هم می زدند»[۲۸]؛ و از زندگی شهری و صنعتی، ماشین، سرعت و دینامیک شیفته وار سخن می گوید. به نظر او، زندگی صنعتی شعر و هنری می خواهد که هماهنگ با آن باشد؛ شاعر باید بتواند احساسات خود را فارغ از قید وزن و قافیه و حشو و زواید دیگر بسرعت بیان کند؛ کاری که، به گمان نیما، والت ویتمن خوب از عهدهٔ آن برآمده بود:

شاعر آمریکایی، والت ویتمن تحت تأثیر زندگانی در آن سرزمین، قواعد اوزان وقوافی اروپایی را، که یادگار دوره های ابتدایی و سادگی بودند، تقلید نکرد. بلکه منکی به اسلوب تازه ای در اشعار خود شد و آن شعر سفید (یعنی شعر آزاد از قید وزن و قافیه) بود. به همان شکل که در آثار فوتوریست ها، در آثار این شاعر هم اول به حال دینامیکی و سرعت، که حرکت و کار را معنی می کند، برمی خوریم. به طوری که شاعر به هیچ وجه اسیر و معطل وزن و قافیه نمی شود و دست و پای احساسات و مقاصد خود را به توسط آن کوتاه و بلند نساخته، برای این کار کلمات زیادی و بی مورد را دنبال نمی کند.[۲۹]

در کنار ستایش از فوتوریسم، نیما بر «اصول پیچیده و پرحجم کلاسیک» و «احساسات شکست خورده و لمس شدهٔ رمانتیک» حمله می برد[۳۰]؛ از کانت و هگل و فروید، که کوشیده اند «با مقررات فکری خود همه چیز را تطبیق» دهند، انتقاد می کند و سخنان ایشان را دربارهٔ احساسات هنرمند و خلاقیت هنری نارس یا نادرست می داند. او بی آن که اطلاع درستی از مبادی فکری این بزرگان داشته باشد، صرفاً بر مبنای خیالات و برداشتهای خود، آرای آنان را نقل و به اصطلاح نقد می کند.[۳۱] مجموع سخنان نیما در این باره نشان می دهد که وی تا حدودی با زیبایی شناسی و فلسفهٔ غرب آشنا بوده است، اگرچه نمی توان گفت که این آشنایی از چه طریقی حاصل شده است. نیما ظاهراً فرانسه می دانست، اما در سراسر آثارش هیچ نام و نشان دقیقی از یک کتاب یا مجله یا روزنامهٔ فرانسوی نمی بینیم که بهره گیری او را از منابع فرانسوی تأیید کند. در عوض، به طور پراکنده، اشاراتی به عربی دانی خود دارد؛ در یکی از نامه هایش نشان می دهد که جریدهٔ عربی *الاهرام* را می خوانده و این جریده واسطهٔ آشنایی او با ادبیات فرانسه هم بوده است:

اگر چیز تازه ای برای مشغولیات خود بخواهم بخوانم، باید منتظر باشم دوست خود را منتصر کرده، از نسخه های *الاهرام* که قسمت های ادبی یا فلسفی اتفاقاً داشته باشد، برای من بفرستد. ممکن است به دلخواه من چیزهایی در آن یافت شود. این دو شماره که بد نبود. یکی از آنها از «ادمون روستان» شاعر فرانسوی صحبت کرده است. به قول عرب فرنساوی. مرور به این قبیل اصطلاحات هم خالی از تفریح نیست. به علاوه مطالعهٔ قسمتی از رمان های عرب به من احساساتی داده است که از خواندن بعضی اخبار آن نواحی فکر من با خاطرات مفروظی [!] ارتباط پیدا می کند که از آن ارتباط کیف می برم. فصل اول *سرگذشت یک مومیایی* تئوفیل گوتیه شاعر فرانسوی را با همین شوق در چند سال قبل خواندم [۱۳۰۸].[۳۲]

با توجه به آنچه آمد، به احتمال زیاد، نیما بخش مهمی از اطلاعات خود را دربارهٔ فلسفه و هنر و ادبیات فرنگ از طریق جراید عربی به دست می آورده است. به نظر می رسد مطالبی که او در *ارزش احساسات*، به شیوه ای ضعیف و نامنظم، فراهم آورده، حاصل همین مطالعات پراکندهٔ او در جراید عربی و شاید فرانسوی است. این نکته را زبان ترجمه وار *ارزش احساسات* نیز تأیید می کند. این مقاله چنان نوشته شده که گویی ترجمهٔ آزاد مقاله ای از یک ژورنال فرنگی است. و از این رو مطالب آن، لااقل تا آن جا که به فلسفه و ادبیات فرنگ مربوط می شود، سطحی و ناقص و، به تعبیر خود نیما، «ساده و بازاری» است. در این جا، ضرورت و فرصت آن نیست که تعبیرهای کژ و مژ و نادرست نیما را از فلسفه کانت و هگل و روانشناسی فروید نقل کنیم. تنها برای نمونه بخشی از سخنان او را دربارهٔ فروید می آوریم تا نحوهٔ انتقاد او را از علمای فرنگ نشان دهیم:

این دانشمند مفهوم نفس امارهٔ قدما را (که بهانه و دست آویزی برای آن همه مقررات اخلاقی قرار داده اند) با معنی علمی خود تصریح کرده، چون این معنی در زندگانی جسمانی انسان دخالت تام دارد او را به اشتباه انداخته، خواسته است به خیال اینکه مطلبی را دریافته است که دیگران

متوجه آن نشده اند، بنابر طرز تفکر خود همه چیز را با طلبات بدنی [= libido !] انسان (یعنی با خود طبیعت) ساخته باشد. [...] اما [...] او مثل یک قاضی علمی موضوع طلبات بدنی انسانی را (که موجد وقایع و احساسات و افکار تصور می کند) لااقل باارزش نسبی درنظر نگرفته، بلکه آن را از حقیقت انکارنکردنی تشخیص داده است. ملاحظات او هرچند صحیح و بجاست ولی بواسطهٔ اینکه زیاده از اندازه افراط کرده و فقط یک راه را با آن می رود؛ در نتیجه نارسا واقع شده نمی تواند تجربه صحیح با آن پیدا کند و نظریه خود را در این خصوص نسبتاً مبرهن ترتیب کرده باشد.[۳۳]

قضاوت دربارهٔ این سخنان را به عهدهٔ دانایان فن می گذاریم. لیکن این را باید گفت که فروید، برخلاف پندار نیما، دربارهٔ نظریهٔ خود مطلق نگر و جزم اندیش و مفرط نبود، بخصوص آن جا که مربوط به آفرینش هنری می شد. خود او در این که نظریه اش بتواند نبوغ هنری را توجیه کند چنین اظهار تردید می کرد: «مردّدم که براستی تمام شرایط بینش علم الجمالی همین باشد. اما اطلاعات من در باب علم الجمال چنان ناقص است که نمی توانم از این تئوری پشتیبانی کنم.» و باز خود او می گفت: «تحلیل هنری نمی تواند دو مسأله را که محتملاً سخت مورد توجه اوست، روشن نماید: نه می تواند به ذات استعداد هنری بپردازد و نه قادر به توجیه وسایلی است که هنرمند با آن کار می کند.»[۳۴] این که نیما نظریهٔ فروید را مبتنی بر مفهوم «نفس امارهٔ قدما» می داند، ناشی از ساده انگاری و ناآگاهی او در این باره است.[۳۵] سخنان او در ردّ دیگر فلاسفه و دانشمندان فرنگ نیز بر همین قیاس است. در مجموع باید گفت که مطالعهٔ نیما در فلسفه و ادبیات فرنگ پراکنده و سیاحتی و سطحی بود. اما همین مطالعات پراکنده و سطحی تأثیر عمیقی بر وی نهاد و او را به جهانی رهنمون شد که ادبیات کهن فارسی بکلّی با آن بیگانه بود.

ذهنیت و عینیت

نیما از همان آغازین سالهای شاعریش، برعهده می گیرد که در کنار فعالیت عملی، یعنی شاعری، به فعالیت نظری یا در واقع نقد ادبی هم بپردازد و شالودهٔ جدیدی برای توصیف و ارزیابی شعر پدید آورد. او شعرهای خود را بسان سربازانی می دید که پس از سالها «دقت و مطالعه» به «میدان جنگ» می روند:

این شعرها که سال ها در طرز صنعتی [=هنری] آنها دقت و مطالعه شده است، به منزلهٔ داوطلب های میدان جنگ هستند. معلم قافیه و شیطان پیری که قید به گردن مردم می گذارد، راه آن میدان را بلد نیستند. داوطلب ها اسیر نمی شوند و غلبهٔ کامل نصیب آنها خواهد شد [۱۳۰۴].[۳۶]

و وعده می داد که آرای هنری اش را جداگانه منتشر کند:

نظریات صنعتی ام را جداگانه نشر می دهم ولی آن حرف است و حالیه پیش از حرف، به عمل می پردازم و فقط مثل سابق عمل را نشان می دهم.[۳۷]

البته او تا سالها بعد «نظریات صنعتی» خود را منتشر نکرد، اما عجالةً بدین نکته اشاره نمود که شعر او را نمی توان با معیارهای کهن سنجید. دربارهٔ کسانی که به انتقاد از شعرهای او پرداخته بودند، تلویحاً می گفت که آنان صلاحیت چنین کاری را ندارند، چون از درك شیوهٔ هنری شاعر عاجزند و به «انتقادات لفظی و ابتدایی» بسنده می کنند:

در طرز صنعت انتقادی نشد، زیرا ناقدین جمعیت کنونی عمرشان به فراخور استعداد و سلیقه در سر این می گذرد که آیا «دال» قشنگ تر است یا «ذال»؟ بجای کلمهٔ خوب، که زبان طبیعی آنرا ابتدا ادا می کند، «نیک» بهتر است یا «نیکو». «یای وحدت» را با «یای نسبت» می توان آشتی داد، یا نه؟ و شاعر هیچ علتی برای قهر این دو جور «یا» باهم نمی دید. چیزی را که خوب دید، دید انتقادات لفظی و ابتدایی است.[۳۸]

بعدها که نیما به انتشار آرای ادبی خود پرداخت، تأکید می کرد که «ادبیات جدید» جنبه ای جهانی دارد و نمی توان با اتکا به «ادبیات قدیم فارسی و عربی» و اصول انتقادی کهن به ارزیابی آن پرداخت. برای شناخت ادبیات جدید، باید از قید «تعبدات قدما» رها شد و، به جای پرداختن به مقدمات «تصوری و فلسفی مآب» آنان، با «بصیرت علمی» دربارهٔ «علل اجتماعی انواع ادبی» اندیشید. به نظر نیما، چنین نگرشی نسبت به ادبیات، که مبتنی بر «قضایای اجتماعی» و نحوهٔ «اقتباس» و بهره گیری از دیگران- یعنی فرنگیها- است، اساس شناخت ادبیات جدید است:

انتقادات و پیشنهادهایی که به طور نظری درخصوص تجدد ادبیات ما می شود، اساس مطالعات خود را فقط از روی مقررات کلاسیک و آثار ادبیات قدیم فارسی و عربی گرفته، با مقدماتی تصوری و فلسفی مآب که با جریانهای ادبیات دنیایی آشتی و آشنایی ندارد، به آن چاشنی می دهد- بدون بصیرت علمی در خصوص علل اجتماعی انواع ادبی و اسلوب های پیدا شده در آن. در واقع انتقادات ما تعبدات قدما را می خواهد بر ذوق و فهم جوانها تحمیل کند. با وسایل انسانهای سدهٔ چهارم هجری منظور و مقصود انسانهای سدهٔ بیستم میلادی را تعقیب کرده باشد. زیرا آن موافقت اساسی با ادبیات دنیایی که لازم است هنوز کامل نشده، بنابراین قضایای اجتماعی و طرز اقتباس و افادهٔ ما از دیگران در کار رشد ونمو است [۱۳۱۹].[۳۹]

تأمل در ادبیات فرنگ و بنیادهای فلسفی و نظری آن نیما را به این نتیجه می رساند که هنرمند امروزی هرقدر به اجتماع، طبیعت و واقعیت نزدیکتر باشد و اینها را بهتر بشناسد توفیق او بیشتر است؛ ماده و طبیعت و ملزومات آن تنها ابزاری است که هنرمند برای بیان اندیشه های خود در اختیار دارد:

هنر چیست؟ هنر مادی کردن و گوشت و پوست دادن به

اندیشه هایی است که اگر گوشت و پوست نگیرند و آن شکل مادی را پیدا نکنند، درست نمی توانند به عرض بعضی از ادبای عالیمقدار یا آدم هایی که مقداری ندارند برسند. همان طور که اگر مرده جان نداشته باشد علائم حیاتی ندارد [۱۳۳۲]. [۲۰]

کار اصلی هنرمند این است که به آنچه در ذهن و اندیشه اش وجود دارد «شکل مادی» و عینی بدهد. در حالی که هنرمند شرقی به علّت درونگرایی و بینش ذهنی (Subjective) خود نمی تواند چنان که باید، از عهدهٔ «تجسم» اندیشه اش برآید. هنرمند غربی این کار را به شایستگی انجام می دهد، زیرا از دیدگاهی عینی (Objective) به هستی می نگرد. به همین دلیل است که نیما ناگزیر به «طرز کار غربی» روی می آورد:

شعر امروز من برای کسانی است که آشنا به شعر خارجی هستند. چنانکه آشنا به موزیک. امروز شعر و موزیک ایران دچار یک جور سرنوشت هستند. علت اختلاف همان سیر سوبژکتیو (ذهنی) و ابژکتیو (عینی) است که شرق و غرب را فاصله داده است. ما برای تجسم و ترسیم مجبور به ایجاد طرز کار غربی شده ایم و این است ماحصل [۱۳۳۴]. [۲۱]

اما شعر و موسیقی سنتی ایران، از نظر نیما، بشدت ذهنی است و، تا با «حالت ذهنی» و درونی مخاطب وفق ندهد، نمی تواند احساسی را در او برانگیزد:

شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی تواند محرک احساساتی، مثلاً غم انگیز یا شادی افزا باشد؛ مگر اینکه با حالت ذهنی کسی وفق بدهد. زیرا چیزی را مجسم نمی کند، بلکه به یاد می آورد [۱۳۲۳]. [۲۲]

از همین روست که شعر و موسیقی و نقاشی سنتی ایران بسیار ابهام آمیز و خیال انگیز است؛ در هنر ایرانی رشتهٔ اتصال میان مخاطب و هنرمند، چیزی نیست جز «یاد»ها و احساسات درونی مخاطب که مختص خود اوست؛ اثر هنری بر معنای ویژه و معینی دلالت ندارد و فقط گستره ای فراخ فراهم می آورد تا مخاطب را، سوار بر توسن خیال، به سوی «تاریکی ها و زوایای نامعلوم» بکشاند. اما هنرمند فرنگی، برعکس، چون می خواهد معنایی خاص را به مخاطب برساند و احساسی معین را در او برانگیزد از ابهام گریزان است. او مخاطب را بر مرکب رام هنر خویش می نشاند و به مقصدی معلوم می رساند:

وقتی که قطعه ای از شعر حافظ را [...] می خوانیم یا خوانندگان ما آهنگی را برای ما می خوانند، یا به اشکال جانورها و موجوداتی خیالی و اساطیری در صفحات نقاشی خودمان نگاه می کنیم، خیال ما با شتاب عجیب احساسات ما را به طرف تاریکی ها و زوایای نامعلوم می کشاند. برخلاف آثاری که ژنی [= نبوغ] اروپایی بوجود آورده، و در صورتی که نمی خواهد چیزی را با طرز کار مبهم و وسیع جلوه دهد، خیال بیننده یا شنونده را با خود محدود و مقید ساخته و راهی که می بایست سیر کند برای او معین می دارد [۱۳۱۹]. [۲۳]

همین گرایش به ابهام و تصورات ذهنی، به گمان نیما، موجب شده است که هنرمند ایرانی به بیان سمبولیک روی آورد و نمادها و نشانه ها را به منزلهٔ کلیدهایی به کاربرد که هریک دری از دنیای خیال به روی مخاطب می گشاید و تداعی ها و تصورات گوناگونی را در ذهن او برمی انگیزد. مخاطب ایرانی نیز آموخته است که اثر هنری را نمادی از «احساسات» و «مطالب وسیع تر» بداند و با «الهام» از آن در انبوهی از تصورات و خیالات فرو رود:

از همین رهگذر همه چیز سمبول واقع شد. آهنگ های موسیقی، احساسات شعری، تصویراتی را که نقاش های ما

● نیما: من انتظار آن آفتاب را می کشم. خیال می کنم میرزا فتحعلی هستم و طهران، در بند من است. جز صبر چاره نیست. باید آفتاب بتابد.

(مینیاتورسازها) زمینه برای کار خود قرار دادند با الهام و وسعت، ارتباط پیدا کرد. در واقع آثار هنری ما سمبول برای فهم احساسات و بیان مطالب ممتد و وسیع تری قرار گرفت که می توان آن را در بین آثار هنری دنیا با عنوان «مکتب شرقی» اسم برد. [۲۴]

اما این «مکتب شرقی»، که مبنای آن بیان نمادین و ابهام آمیز است به گمان نیما دیگر به کار ادبیات امروز نمی آید. شاعر و نویسندهٔ امروز به جای اتکا بر تصورات ذهنی و فلسفی گذشتگان باید شخصاً به مشاهده و تجربه بپردازد. او نخست باید دقیقاً «مشاهده» کند و آنگاه مشاهدهٔ خود را با ذکر جزئیات لازم و پرهیز از «خلاصه گویی» بیان نماید:

شاعر و نویسندهٔ امروز را در دو مرحله متمایز فی حد اعتبار باید دید. اول اینکه چه مشاهده می کند. دوم اینکه چطور مشاهدهٔ خود را بیان می کند. خلاصه گویی، مثل زبان کلاسیکها بی فایده است. اگرچه یک وقت به کار بخورد و دوباره مرسوم شود. این اصل اقتصادی که مقصود آن کار کم و منفعت زیاد است، برای توسعهٔ دایرهٔ تولیدات مادی و حصول در کارخانه ها و کیفیت به کار انداختن ماشین و

استخدام قوهٔ کارگر به کار می خورد. با تصدیق به آن، آن را در خصوص انتقال افکار و تولید احساسات و طرز به کار انداختن حواس و قوای مغزی انسانی، بی ثمر باید دانست [۱۳۱۰]. [۴۵]

پیوند احساسات با واقعیت

در *ارزش احساسات* نیز نیما سعی می کند توضیح دهد که هنر متکی بر امور ذهنی از پیش معین نیست؛ اثر هنری محصول رویارویی هنرمند با واقعیت و تجربیاتی است که در طول زندگی به دست می آورد. «احساسات»، که آن را منشاء خلاقیت هنری می پندارند، چیزی نیست که از پیش موجود باشد و با انسان به دنیا آید، بلکه یک امر مابعدی است و در جریان رویارویی آدمی با واقعیات زندگی پدید می آید و شکل می گیرد. به نظر نیما متفکرانی که معتقدند هنرمندان «سرشته با عواطف از مادر زاییده شده اند، در اشتباهند:

> این دسته از متفکرین شدت تأثرات و هوش را با احساساتی که بعدها در زندگانی پیش می آید اشتباه کرده، پس از آن به قضایای خارجی که ممکن است در زندگانی هنرپیشگان اقلاً مؤثر بوده باشد توجهی نداشته با مقررات فکری خود همه چیز را تطبیق می کنند [۱۳۱۹]. [۴۶]

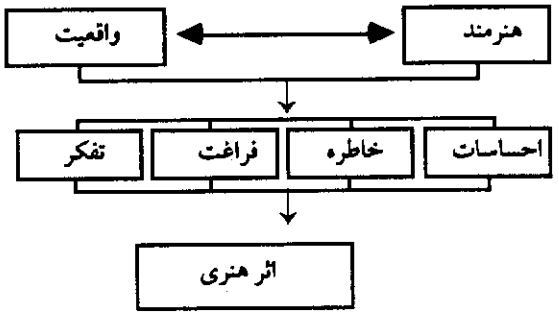
بنابراین، «قضایای خارجی» زندگانی و تجربه های واقعی و عینی هنرمند است که احساسات او را برمی انگیزد و به خلاقیت هنری می انجامد. اما تنها *احساسات* کافی نیست؛ برای آفرینش هنری «فرصت و فراغت» نیز لازم است:

> نمی توان گفت در حین اینکه نویسنده یا شاعر دچار هیجان سختی در زندگانی خود واقع می شود داستانی بنابر حالت شورانگیز خود می نویسد یا قطعه شعری را به نظم درمی آورد. مگر اینکه این هیجان مبارزه ای را تقاضا نکرده و فرصت و فراغت برای نویسنده، که قصد آزمایش را در هنر خود داشته، باقی گذارده باشد. [۴۷]

آفرینش هنری حاصل مجموعه ای از «احساسات و یادآوریها»ست که هنرمند در وقت مناسب به آنها سامانی خاص می دهد و همه را براساس جهان بینی خویش ترکیب می کند و اثری پدید می آورد. و چون اثر هنری از قبل در ذهن هنرمند وجود ندارد و او، تحت تأثیر زندگی بیرونی و مشاهدهٔ عینی بعداً به ایجاد آن می پردازد، خود خبر ندارد که چه چیزی خواهد آفرید:

> آفرینندگانی که در جوار شما راه می روند خودشان خبر ندارند چه چیزها خواهند آفرید [...] آنها از روی مجموعهٔ احساسات و یادآوریها و جزئیاتی که در مغز خویش ذخیره دارند، و در آنها نمو کرده و جایگزین شده و در ترکیب هیأت ایدئولوژی آنها مؤثر است، آثار خود را به وجود می آورند. همین که همه چیز جمع شد تحریکی مختصر در اندیشه آنها کافی است. برای جزئیات می توانند به دفترهای یادداشت خود، اگر لازم باشد، رجوع کنند. به این ترتیب فکر آنها هم به کار می افتد. [۴۸]

پس مجموع احساسات و فعالیت ذهنی هنرمند و جهان بینی و تفکر اوست که آفرینش هنری را ممکن می سازد. اما همهٔ اینها حاصل ارتباط هنرمند با واقعیت است. نظر نیما را در مورد نحوهٔ خلاقیت هنری در نمودار زیرخلاصه کرده ایم:



در این میان نیما *ارزش احساسات* را بیش از عوامل دیگر می داند. به نظر او، تفکر هنرمند نیز تحت تأثیر احساسات اوست و بدون احساسات هیچ اثر هنری ارزشمندی به وجود نمی آید:

> هنرپیشه یی نیست که تا متأثر نشده و به هیجان نیامده، یا حالت دیگر احساسی او را تحریک نکرده، دلچسب و طبیعی و بجا چیزی نوشته یا قطعهٔ موسیقی ترکیب کرده یا پرده ای از نقاشی به وجود آورده باشد. [۴۹]

اگر عوامل دیگری غیر از احساسات محرك هنرمند باشد، اثری بی ارزش پدید می آورد. پیدایش آثار بی ارزش به نظر نیما، سه علت عمده دارد: ۱ـ نیاز مادّی که هنرمند را وامی دارد تا «آثاری برای فروش» عرضه کند [۵۰]؛ ۲ـ «خودخواهی و خودنمایی» هنرمند «آثاری را به وجود می آورد که [...] پیدایش آنها هیچ لزوم ندارد». اما هنرمندان «همیشه در خصوص لزوم اشیاء فکر نمی کنند، بلکه زندگانی را با منافع و لذات آن» می خواهند. [۵۱] ۳ـ تسکین احساسات و خستگی «قوای مغزی» هنرمندان موجب می شود که نتوانند «آن طور که باید خود را جلوه دهند». در این حالت آنان با «پس ماندهٔ احساسات و عادت خود» کار می کنند و چون همه چیز را «سرسری» می گیرند، نمی توانند اثری با ارزش خلق کنند؛ «در مراحل ضعف و پیری» که استعداد جسمی و روحی هنرمند «تنزل می یابد»، او دیگر نمی تواند دل به هنر خویش بسپارد و اثری بدیع به وجود آورد. [۵۲]

بنابر آنچه آمد، آثاری که هنرمند در موقعیتهای گوناگون ایجاد می کند، همگی ارزش هنری یکسانی ندارند. حتی در یک اثر واحد که هنرمند در موقعیتهای مختلف و در طی زمانی طولانی پدید آورده است، همهٔ قسمتها از ارزشی مساوی برخوردار نیست:

> در داستانها و مطالب وصفی مخصوصاً این معنی را بهتر می توان درك کرد. نویسنده، کلیهٔ قسمت های داستان خود را طوری نمی نویسد که در مقام ارزش هنری باهم مساوی

بوده باشند. تمام شاهنامه مثل چند قسمت از آن که انتخاب بشود، نیست. برای اینکه شاعر در بعضی موارد داستان زیادتر راغب و مجذوب و بعلاوه برای کار مهیاتر بوده است.[۵۳]

به هرحال، در نظر نیما، احساسات وقتی می تواند منشأ اثری باارزش باشد که با موقعیتی مهم در زندگی پیوند خورده باشد. «موقعیت های بااهمیت هستند که موجد آثار بااهمیتند».[۵۴] اگر هنرمند به موقعیتها و «اوضاع بیرون» چشم بدوزد و آنها را به دقت زیرنظر بگیرد، واقعیت را بهتر و روشن تر درك می کند و، به موازات این امر، احساساتش نیز تعالی می یابد و نتیجه ای بهتر به بار می آورد:

احساساتی که در خودتان سراغ دارید بستگی با تأثرات شما دارند. اگر عادت داشته باشید که در اوضاع بیرون دقیق شوید هرقدر بیشتر دقت کنید اثر چیزها هم بیشتر است و می بینید که دید شما کافی نبوده است و بعد، به نسبت، کفایت پیدا می کنید و به همپای این کفایت، احساسات شما هم عالی تر می شود [۱۳۲۴].[۵۵]

پانوشت ها:

۱. *شعر و شاعری*، ص۲۰۴؛ نیز: همان، ص۶۹.
۲. *برگزیدهٔ آثار*، ص۲۱۴.
۳. *شعر و شاعری*، ص۷۹.
۴. همان، ص۸۲.
۵. *نامه ها*، ص۲۴ـ۲۵.
۶. *شعر و شاعری*، ص۹۲؛ اشاره است به این بیت نظامی در مخزن الاسرار:

پیش و پسی بست صف کبریا
پس شعرا آمد و پیش انبیا

۷. همان، ص۹۱.
۸. *برگزیده آثار*، ص۲۱۰.
۹. *شعر و شاعری*، ص۱۱۸.
۱۰. همان، ص۷۲.
۱۱. *نامه ها*، ص۵۱.
۱۲. همان، ص۳۳۷.
۱۳. *شعر و شاعری*، ص۲۰۸.
۱۴. همان، ص۱۶۶ـ۱۶۸.
۱۵. *صدای حیرت بیدار*، ص۲۵۵.
۱۶. *شعر و شاعری*، ص۳۴۷.
۱۷. همان، ص۷۱.
۱۸. *شعر و شاعری*، ص۳۲۹.
۱۹. همان، ص۳۸۷.
۲۰. *نامه ها*، ص۳۲۷.
۲۱. *برگزیده آثار*، ص۲۰۵ـ۲۰۶.
۲۲. همان، ص۲۳۲.
۲۳. *ارزش احساسات*، ص۷۳.
۲۴. همان، ص۷۴.
۲۵. *ارزش احساسات*، ص۴۲.
26. Webster Dictionary
۲۷. همان، ص۴۳ـ۴۴.
۲۸. همان، ص۴۲.
۲۹. همان، ص۴۷.
۳۰. همان ص۴۶ و ۴۹.
۳۱. نک: *ارزش احساسات*، ص۱۰، ۲۴ـ۲۷.
۳۲. *نامه ها*، ص۳۵۶ـ۳۵۷.
۳۳. *ارزش احساسات*، ص۲۲ـ۲۴.
۳۴. *فرویدیسم*، ص۲۵۸، پاورقی.
۳۵. خوانندهٔ علاقمند می تواند دربارهٔ آرای فروید به منابع مستند ذیل مراجعه کند:

* آریان پور، امیرحسین، *فرویدیسم*، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۷.
* Kagan, j. &j. segal, *Psychology*, ed.7, U.S.A, 1992, PP.30-31, 399-403.
* Shultz. D. *Theories of Personality*, California, 1990, pp. 39-81.

۳۶. *ارزش احساسات*، ص۱۰۵.
۳۷. همان، ص۱۰۶.
۳۸. همان، ص۱۰۴.
۳۹. *ارزش احساسات*، ص۸۴.
۴۰. *شعر و شاعری*، ص۴۱۶.
۴۱. *برگزیدهٔ آثار*، ص۲۲۶.
۴۲. *شعر و شاعری*، ص۲۲۶.
۴۳. *ارزش احساسات*، ص۳۴.
۴۴. همان، ص۳۵.
۴۵. *نامه ها*، ص۴۷۵ـ۴۷۶.
۴۶. *ارزش احساسات*، ص۱۰.
۴۷. همان، ص۱۶.
۴۸. همان، ص۱۷.
۴۹. همان، ص۱۸.
۵۰. همان، ص۱۷.
۵۱. همان، ص۱۸.
۵۲. همان، ص۱۸ـ۱۹.
۵۳. همان، ص۱۹.
۵۴. همان، ص۱۷.
۵۵. *شعر و شاعری*، ص۷۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی